

Attila Bombitz ✓

KANON OHNE EIGENSCHAFTEN

Hommage à Wendelin Schmidt-Dengler

Die Kanonisierungsmöglichkeit fremder literarischer Texte im eigenen Kulturgut ist immer eine Frage der jeweiligen Konditionen des literarischen Systems, eine Frage des Dialogs zwischen dem Fremden und dem Eigenen und nicht zuletzt auch der praktischen Literaturvermittlung. Die österreichische Literatur ist als zeitloses Phänomen stets auf den verschiedensten Ebenen der ungarischen literarischen Szene präsent: immer wieder erscheinen Übersetzungen älterer wie neuerer Texte. Die ungarische und die österreichische Literatur weisen oft parallele Richtungssuchen auf. Aber mehr als das zeichnen sie unleugbare Unterschiede aus – von einem geschichtlich-poetischen Gesichtspunkt betrachtet. Wenn aber jene Grundtexte, die einen Dialog zwischen dem Fremden und dem Eigenen eröffnen könnten, nicht übersetzt worden sind, oder aber übersetzt, nur unbeachtet blieben: Wozu dann eine Kanonisierung? Kann es denn überhaupt einen spezifischen Kanon für eine österreichische innerhalb der deutschsprachigen Literatur geben? Welches fremdsprachige (äußere) literarische System lässt uns von einem klaren und natürlichen Kanonisierungsprozess in Bezug auf die österreichische Literatur sprechen?

Ein theoretischer Anspruch allein kann „das Wesentliche“ der österreichischen Literatur nicht definieren. Doch der österreichische Text existiert – für oder wider theoretische Diskurse. In seinen geschichtlich-poetischen Metamorphosen weist dieser virtuelle (multikulturelle, theoretisch immanent belastete) Text immer wieder neue Herausforderungen auf: kulturelle Techniken, die immer auch interpretatorische Schwierigkeiten mit sich bringen. Kein Leser würde die Phänomene ‚Biedermeier‘, ‚Wiener Moderne‘ oder ‚essayistischer Roman‘, ‚Sprachkritik‘ oder ‚experimentelle Literatur‘ und ihre jeweiligen Autoren (und Werke) innerhalb eines europäischen Kulturgutes literaturgeschichtlich anzweifeln. Die Eigennamen der Autoren der letzten sechzig Jahre ‚österreichischer Literatur‘ sind selbst schon Begriffe und sogar rhetorisch geprägte Metonymien geworden. Bachmann, Bernhard, Handke, Ransmayr, Jelinek, u. a. bedeuten ein gewisses „etwas“, das zwar in der eigenen Sprache verwurzelt ist, aber auch diesseits der übertretenen Sprachgrenzen seine Wirkung tut. Aus diesem Blickwinkel scheint es nicht abwegig, wenn sie auch in Ungarn (in entsprechender Übersetzung und einer möglichst weiten Rezeptionsgeschichte) innerhalb des internationalen Kontexts zu kanonisierten Autoren werden. Somit würden sie (ihre Namen und Werke) also auch im Fremden über eigene Geschichte(n) verfügen. Ob es ihnen dadurch allerdings gelingen kann, ein ganzheitliches Bild der österreichischen Literatur (hier: nach 1945) mit zu liefern, ist mehr als fraglich. Wir können nur nachempfinden, wie ein solcher handlungsmethodischer Prozess doch stattfinden könnte, indem wir nachweisen, wer aus der österreichi-



schen Gegenwartsliteratur auf welchem Rang in einer möglichen ungarischen Kanonstruktur präsent sein könnte. Wir verfolgen daher zwei Zielrichtungen: Erstens den Verweis darauf, inwiefern sich im Falle der einzelnen Autoren von Kanonisierung sprechen lässt und welche Bedingungen es dabei zu erfüllen gilt. Zweitens eine Artikulation lexikonähnlicher, interpretatorische Aussagen zu den einzelnen Werken. Aussagen, die von Außen und unter Bezugnahme auf die Konditionen des ungarischen Literatur- und Universitätssystems kommen und daher zum Kanonprofil ‚österreichische Gegenwartsliteratur in Ungarn‘ beitragen können.

Ingeborg Bachmann vertritt seit jeher eine besondere, nicht gerade populäre Position in diesem möglichen ungarischen Kanon. Ihre Werke sind im Kreise der Germanisten wohl bekannt und Bachmann dient immer wieder als Verweis-Persönlichkeit. Doch ist ihr Werk in ungarischer Sprache nicht allzu präsent: es beschränkt sich auf Anthologien oder einzelne Bücher, die kein großes Aufsehen erregt haben. Man spricht in der ungarischen Rezeption in Bezug auf ihr Werk allerdings gerne von ihrem zum Mythos versteinerten Leben, was einer unbefangenen Einstellung eben diesem Werk gegenüber eher entgegenwirkt. Bachmanns Werke in ungarischer Sprache kennen keine Kontinuität, da einzig präsent in drei Übersetzungsbänden, die noch dazu aus verschiedenen Kulturepochen stammen. Es sind dies eine Auswahl ihrer Erzählungen unter dem Titel *Simultan* (ung. 1983), der Roman *Malina* (ung. 2003), und ihre Gedichte in dem Sammelband *Die gestundete Zeit* (ung. 2007). Sie ist bekannt als Lyrikerin durch die Rezeption der Gruppe 47 und als Pseudo-Ästhetin bzw. Philosophin auf Grund ihrer essayistischen Werke. Bachmann ist für jenes Lesepublikum kanonisiert, das ihre Werke von Berufs wegen auch in Ungarn in deutscher Sprache liest. Daran ist aber auch zu bemerken, dass Bachmanns Name nach der Nobel-Preis-Verleihung an Elfriede Jelineks verstärkt auftaucht. Zum einen Teil in Verbindung mit der Problematik: ‚Frauenliteratur‘ und ‚gender studies‘ in Ungarn, zum anderen Teil aber im Kontext mit Österreich: Was bedeutet Jelineks Werk in Abwesenheit Bachmanns für die ungarische Literatur? Um Bachmanns Werk positionieren zu können, muss man sich zuerst von der hymnischen und nostalgischen Rezeption abwenden, die immer wieder den Einfluss ihres Lebens auf das Werk betont. Es wäre eine existentialistisch-ontologische Wende vonnöten, die das Werk Bachmanns mit einem Schlag legitimiert. Als Ausgangspunkt geeignet: Sprachkritik, Relativismus wie in der Moderne, denn die gibt es in der ungarischen Literatur zur Genüge, nur ohne Ecken und Kanten, ohne die philosophische Schärfe. Ein mögliches Zentrum zum Verständnis und zur Kanonisierung des Bachmannschen Werkes würde deshalb eine Art Eröffnung des sprachlich erschwerten Dialogs als einzigen Weg zur Ausgrenzung des individuellen Seins bilden. Die auktoriale Absicht dieses Existentiell-Poetischen betont den Ausdrucksmangel der Sprache, die sich in ihrem Situiertsein im Alltäglichen nur in Fallen und Fällen artikuliert. Einsatz ist die Bewegungskraft der mangelnden Sprache: Inwiefern können sprachliche Grenzen – seien sie geographische, kulturhistorische oder geschlechtliche Grenzen – aufgehoben werden? Die Welt jenseits des Schweigens und jenseits aller Arten von Grenzen artikuliert sich in den schönen Worten des Weiblichen bei Bachmann. Dies ist aber ein Nicht-Ort, der nur in der Opposition zu dem Anderen aufzudecken ist, und eine Sprache, die eben durch die Ausgrenzung des Anderen legitimiert werden kann. In der Dialogizität zwischen den Bach-

mannschen Fragmenten und der Utopie als ein zu erschaffender sprachlicher Nicht-Ort bleiben Sätze einfach Sätze. Werk und damit Lebenswerk bestimmen durch Abwesenheit die Logik des Erzählens über das Unerzählbare. Was sich hier ablesen lässt: das Aufdecken der verschwiegenen, nicht zu Ende erzählten Geschichte(n) des Weiblichen. In den Erzählungen von Bachmann wurzelt die radikale Erfahrung, dass es keine neue Welt ohne neue Sprache geben kann. Der Roman *Malina* spricht von der Vernichtungskraft der angestrebten Emanzipation, vom archetypischen Androgynitätsmythos, von gescheiterten und fragmentarisch gebliebenen Dialogeffekten zwischen dem Individuum und seiner Weltganzheit. Das ist wieder ein Phänomen, das in einen ungarischen Kontext gebettet (Schreiben ungarische Frauen anders?) störend wirken kann.

Aus Macht der Gewohnheit, spricht man, wenn es um Thomas Bernhard geht, auch von Bachmann. Ja, sie ist die einzige, die als Frau in den Augen des ‚Meisters‘ etwas Kunstvolles, etwas Vollwertiges geschaffen hat. Bachmanns Name wird also immer im Kontext mit Bernhard erwähnt. Das ist aber auch das Schicksal Jelineks. Die Tatsache, dass Bernhard der zentrale österreichische Autor im ungarischen Kulturkontext ist, bleibt unverrückbar. (Seine Bücher erschienen in Ungarn in verschiedenen Etappen: *Frost* und *Kalkwerk* in den 70er Jahren, ein großes Angebot an späteren Werken in den 90er Jahren bei diversen Verlagen, und seit 2005 findet sich eine repräsentative Auswahl seiner Werke im Verlag Kalligram). Bernhards Kanonposition ist auch stark durch internationale Trends beeinflusst. Es ist nicht zu leugnen, dass die prekäre Geschichte um Bernhard – will heißen seine Schelten-, Rede- und Übertreibungskunst, Skandale, wie Gerichtsverfahren – seinen ungarischen Kanonisierungsprozess ebenso wie den internationalen Kontext grundlegend bestimmt. Bernhard ist in diesem Sinne eine Symbolfigur literarisch-künstlerischer Freiheits(t)räume, die auch eine neue Redeweise in Sachen politischer (Nicht)-Aktivität sichern. Was im ungarischen Kontext nicht wiederholbar ist, sind seine sprachlichen und thematischen Befreiungsakte von dogmatischen und biederem Denk- und Ausdrucksweisen. Eine andere, wiederum international bekannte Frage ist die nach den Interpretationsallüren seines Werkes. Mit dem Begriff ‚wissenschaftliche Stockfinsternis‘ um Bernhard ist schon viel gesagt. Dazu hier nur einige kurze Bemerkungen: Die begrüßenswerte Vielfalt internationaler wie auch ungarischer Fachliteratur über Bernhard relativiert sich, wenn man Aufsätze vom Typ: ‚Bernhard und X‘ außer Acht lässt. (X heißt u. a.: Kafka, Beckett, Esterházy, Kertész usw., bzw. Erinnerung, Biographie, Sprachkritik, Intertextualität, Musikalität, Kunst, Politik, Österreich, etc.) Die Erfahrung, dass sich zwischen den verschiedenen Ansätzen nur in Ausnahmefällen ein Dialog entwickelt, rührt daher, dass das Hauptaugenmerk nicht unbedingt den einzelnen Texten gilt, deren Interpretation Perspektivenwechsel und Dialog gelten lassen würde – innere Widersprüche der Texte können ja verschiedene Interpretationen generieren, die für die Argumente des anderen blind sind. Fragen der Erinnerung werden z. B. häufig angesprochen (wahrscheinlich unter dem Einfluss bestimmter Tendenzen in den Kulturwissenschaften), ohne jedoch auf sprachtheoretische Einsichten der einschlägigen Literatur zu rekurrieren. Gerade so als würden die späteren Werke Bernhards – die sich offenkundig mit der Biographie ihres Autors in Zusammenhang bringen lassen – die Aporien der früheren Texte hinsichtlich der Benennung nicht mehr berücksichtigen. Die öffentliche Wirkung der Bernhardschen Texte stellt ein ähnliches Problem

dar: unter literatursoziologischem Aspekt mögen einen seine Skandale zwar interessieren, zum besseren Verständnis der Texte können jedoch nur die rezeptionsästhetischen Arbeiten beitragen, die auf eine Untersuchung der Rhetorik der Texte, festgelegte Leserrollen usw. eingehen. Um Bernhard aber populär machen zu können, d. h. ihn „privat“ vom literaturtheoretischem Gesichtspunkt aus zu ignorieren und misszuverstehen, braucht man nun eine lebensnahe und –wahrscheinliche Geschichte, so widersprüchlich das auch klingen mag, mit den oben genannten Schwerpunkten. Genetisch oder nicht, im aussersprachlichen Kontext und Kanon bleibt Bernhard immer Bernhard. In der Interkulturalität der früheren oder der neueren Globalisierungstendenzen muss Thomas Bernhard als Idol, durch widersprüchliches Zum-Klassiker-Geworden-Seins auferstehen. Es muss also die Geschichte (der Rezeption, des Werkes, der juristischen Prozesse, der eigenen Abstammung usw.) bleiben, nicht weil man ihn (also den Autorennamen Bernhard) besser missverstehen will – man kann einfach nicht anders –, sondern weil man seinen besonderen Weg im Existenziell-labyrinthischen zu kennen glaubt.

Während also der ungarische Leser Ingeborg Bachmanns Werke nur sporadisch zu Gesicht bekommt, obgleich man doch gut und gerne von ihr spricht, sind Peter Handkes Werke vollkommen in Vergessenheit geraten. So als ob die Zeit – seine Zeit – abgesehen von einigen repräsentativen Büchern (*Kaspar*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Wunschloses Unglück*, *Der Chinese des Schmerzens* aus den 70er und 80er Jahren) stehen geblieben wäre. Dazu gehört auch, dass man von ihm nicht gerne, und wenn doch, dann meist in negativem Sinne spricht. Grund dafür ist auch hier ein allzu bekannter: seine Reisejournale zu Serbien während der Jugoslawien-Kriege sind in Ungarn nicht erschienen. Nur die (boshaften) Informationen über „ihn“ und über seine Texte wurden von den Medien immer wieder publiziert. Man sprach also von „Handke“ aus der Perspektive der gehassten Serbiengerechtigkeit, und sein literarisches Werk wurde nicht mehr angesprochen. Handke blieb bis zu seinem Slowenien-Roman die Symbolfigur der neuen deutschsprachigen (österreichischen) Literatur. Seit *Die Wiederholung* (ung. 1990) wird jedoch Handkes literarisches Werk in Ungarn ignoriert – oder von seinem Jugoslawien-Traum, oder noch schlimmer: von Gerüchten über diesen Traum, überschattet. Die ungarische Kulturszene lehnt Handkes Ideologie in Bezug auf Serbien per se und ex negativo ab. Der Grund dafür ist ebenfalls bekannt: eine große Zahl der ungarischen Minderheit lebt in der Wojwodina, deren Schicksal einst wie jetzt vom blinden Zufall abhängig zu sein scheint. Es fehlt also sein exakter Schreibmodus. Handkes Schriftkunst setzt sich mit den möglichen Entdeckungen der sprachlichen Austragbarkeit in konsequenten Modifikationen auseinander. Seine frühen Prosawerke thematisieren das Eingengtsein der sprachlichen Kommunikation, sprechen aber bereits auch die Frage an, ob die Irritation und die Verstörung, die aus dem Zusammenprall der Wörter und der Dinge, der Bezeichnenden und der Bezeichneten kommen, auch zu einer Art Kunstbetrachtung werden können. Handkes Erzählwerke sind Teile eines großen Schrift-Unternehmens am Ende des Jahrhunderts, das das vollkommene Sein zu umfassen sucht. Die Handkesche Welt-Darstellung hat die auktoriale Absicht, ein zusammenhängendes System zu erschaffen, das nicht die tatsächliche Struktur der jeweils bestehenden Welt, sondern jene übersteigend, die Möglichkeitsstruktur eines mythischen Weltalls enthält, in dem alles in Form von Prototypen seinen Ort findet, die Zeit sich in eine mythische

Zeit verwandelt, und schließlich die Wörter und die Namen das tragende Bild des ewigen Moments ablösen. Das Erzählen von Handke ist ein ‚wirres Epos‘ mit einer Reihenfolge, die beschrieben und erklärt werden muss. Es ist dies eine Reihenfolge, in der alles seinen Ort finden kann. Eine ununterbrochene Fortsetzung, und am jeweiligen Anfang steht der ‚Sprung‘, der Atemzug, das in medias res, das ewige Unterwegssein in der Schrift-Arbeit. Die Handlung wird in ein reines Erzählen abgewandelt. Jeder Anfang ist eine kontinuierliche Vorbereitung der Erzählbarkeit der Welt. Nach dem ‚Sprung‘, nach dem Atemzug wird jedes einzelne Handke-Opus zu einem Teil des Erzählungsflusses, des Weltepos. Erzählen ist Vergegenwärtigung. Dieser künstliche Zeit-Raum des Epos gehört zu der ‚ewigen Gegenwärtigkeit‘. Jedes Werk von Handke ist voll von leeren Formen, die aufgefüllt werden müssen, damit die Vergangenheitsgeschehnisse mit Hilfe der Erinnerung und der Phantasie fortleben. Für den Leser ist nicht wenig Geduld erforderlich, um Handkes Wahrnehmungsfähigkeit zu schätzen. Die Ausbreitung seines Epos setzt die vollkommene Beschreibung der Dinge voraus. Dieses Werk enthält im Vergleich zu anderen quantitativ mehr Details; die Handkesche Poetologie tut sich hier in seiner Ganzheit auf, und zwar sowohl in inhaltlichem als auch in selbstreflexivem Sinne.

Christoph Ransmayr gehört nicht einfach nur zum österreichischen Kulturkreis, in seiner Schriftkunst tut sich eine Art Welt-Literatur auf. *Die letzte Welt* (ung. 1995) und *Morbus Kitahara* (ung. 1998) lassen sich in ihrer Thematik und Redeweise mit Werken von Salman Rushdie (*Die Mitternachtskinder*), Mircea Cărtărescu (*Orbitor*) oder José Saramago (*Die Stadt der Blinden*) in weltliterarisch, postmodernem Sinne vergleichen. Diese Art Welt-Literatur, die sich auf die Gattung des Romans bezieht, ist auch in der ungarischen Gegenwartsliteratur willkommen. Adám Bodor (dt. *Schutzgebiet Sinistra* 1994), László Krasznahorkai (dt. *Krieg und Krieg* 1999) oder László Márton (dt. *Die schattige Hauptstrasse* 2002) bilden hier eine Gruppe, die durch Themen wie Utopie, Weltkultur, Finsternis und durch eine besondere, autonome romanweltstiftende Sprachartikulation zum Kanon des „europäischen Romans“ gehören könnten. Ransmayr und seine eben erwähnten Schriftstellerkollegen zählen ohne Zweifel zu den stärksten Sprach- und Welterfindern der allgemeinen Gegenwartsliteratur. Die übertriebene und in theoretischer Hinsicht schwer belastete Metanarration des Erzählens wird bei diesen Autoren in verschiedenen Schriftmodi zur lesbaren Fabula. Die poetische Neuheit und Extravaganz der vielseitigen Erzählweisen ist in einer Disjunktion zu suchen, die zwischen der Dichotomie des ‚europäischen Romans‘ (Metanarration bzw. Entfabulisierung vs. Psychogramm) und der Erfahrung des ‚postmodernen Zustandes‘ (Destruktion des großen Erzählens) in einer Übergangsphase zu finden ist. In dieser Sprachwerdung der Welt kommen ständige und immer wiederkehrende Reflexionen erlebter und erfundener Epochenprobleme zum Ausdruck, die verantwortungsbewusste Diskurse – vor allem zwischen der Erzählbarkeit, die dieses fortlaufende Untergehen auf gültige Weise für das Ganze im globalen Sinne verwirklicht – eröffnen. In der Modifizierung der Erzählweisen (in der neu fabulisierten Metanarration), in der Erfindung der Sprachen und der Welten mittels Sprache (sprachlich bestehende Episteme), im Recycling alter und neuer Mythen (hypertextuelle Chronotopen) wird eine Art Welt als Wirklichkeit geschaffen, die in ihren wiederholenden Gesetzmäßigkeiten die langsame Destruktion einer für legitim erachteten Weltgeschichte vorbereitet, und die eine gegenüber der jeweils be-

stehenden wirklichen Welt eine (un)mögliche Welt und Weltgeschichte generiert. Dieser sinistre Weltzustand heißt bei Christoph Ransmayr *Morbus Kitahara*. Nach Abdriften in eine poetische Geschichtsphilosophie, die sich im Falle der Autoren in einer Art negativen Dialektik artikuliert, kehren sie wieder in einen prämodernen Weltzustand zurück; wenn nicht in der topographischen Wirklichkeit, so doch in der Zeit, im Bewusstsein und Unterbewusstsein, vor allem aber in der Geschichte. Wie aber diese zur wirklichen Welt parallel verlaufende, jeweilige letzte Welt in ihrer Ganzheit zum Ausdruck kommen kann, ist eine Frage der ästhetisch geladenen, kühlen und wortkargen, so wie stark metaphorischen Sprache der Autoren. Das Motiv Blindheit bei Saramago, die Blendung bei Cărtărescu, die allgemeine Finsternis bei Bodor sind nicht nur als reine Treffpunkte zu verstehen, sondern als perfekt formulierte Variationen eines gemeinsamen Problemkreises: der aktueller und virtualisierbare Weltzustand. Krasznahorkais *Krieg und Krieg* und Ransmayrs *Die letzte Welt* reflektieren nicht einfach historische Themen, sondern die sogenannten allgemeingültigen, letzten Fragen der menschlichen Existenz. Hier wie dort: Manuskripte, die ständige Flucht vor der Welt, globale Chronotropen, erzählt vom Anfang bis zum Ende der Welt: ein Ich, das nicht mehr ein eigenes Ich ist. Und starke Bilder, in denen von der Menschenleere in einer narzisstischen Sprache erzählt wird, die den Leser einfach mitnimmt, nicht befreit, sondern ihn vielleicht einfach nur auflöst. Hayden Whites postmoderne Thesen über den Sinn oder die Sinnlosigkeit, zumindest aber über die fiktionalen Elemente der Historiographie als Wissenschaft, können sich in einer politisch-gesellschaftlich unsicheren Atmosphäre als ganz und gar fruchtbar erweisen. Hinzu kommt die Frage nach der eigenen historischen Tradition, ihre Literarisierung, und am Ende stellt sich heraus, dass wir besser daran tun, wenn wir uns eine Geschichte selbst erfinden und das, was als Geschichte angeboten wird, einfach vergessen. Und können wir uns auf Grund dieser erzählerischen Konditionen sogar einen Post-Holocaust-Roman vorstellen? László Márton bietet in *Der schattigen Hauptstrasse* auch das. Márton und Ransmayr als Nachgeborene treten, die Last der Geschichte ansprechend, nicht mehr als Zeugen auf. Sie melden sich in ihren sprachkünstlerisch schwer belasteten Büchern mit einem neuen Ästhetizismus, der in einem Holocaust-Diskurs je nach Gesichtspunkt fremd und auch im moralischen Sinne störend klingen mag.

Angesichts der Kanonposition einer Elfriede Jelinek und ihrer Werke, steht nicht nur die internationale Kritik, sondern auch die ungarische Rezeption vor einem mehrfachen Dilemma. Ehe ihr der Nobel-Preis verliehen wurde, empfing das ungarische Lesepublikum ihre beiden bis dahin in ungarischer Übersetzung erschienenen Romane *Die Klavierspielerin* (ung. 1997) und *Die Liebhaberinnen* (ung. 1998) mit größtmöglicher Indifferenz. Die ungarische Kritik wurde jedoch kurz nach der Nachricht über den Nobel-Preis gespalten – es war dies eine ebenso fadenscheinige Geschichte wie die des ungarischen Nobel-Preisträgers Imre Kertész. Hier wie da motiviert von Hassliebe, Missverständnissen, und blinden politischen Flecken. In der Beurteilung von Jelineks Person und ihrer Werke hat der Nobel-Preis eine maßgebliche Bedeutung, indem er sämtliche Aspekte der Rezeption auf einen Schlag zu revidieren vermochte, was sich bereits an der Aufnahme der Veröffentlichung *Lust* (ung. 2005) ablesen ließ. In den Rezensionen zum Thema Nobel-Preis, beschränkte man sich auch auf die Beschreibung des Werkes oder

auf die primär betonten Elemente des Œuvres. Linksorientierte politische Ansichten und Gefühle der Schriftstellerin und ihr feindliches Verhältnis gegenüber allen rechtsradikalen Akzenten und dem Problem der fortlebenden rechtsradikalen Parteien, die sie ständig irritierten, wurden immer wieder als Schwerpunkte betont. Die ungarischen Rezensionen zu ihrem Preis, beschäftigen sich dementsprechend in erster Linie mit den westeuropäischen Reaktionen, d. h. das ungarische Lesepublikum bekommt eine ausführliche Rundschau der internationalen Presse vorgelegt. Diese Bekanntmachungen berücksichtigen nur die im Ausland erschienenen Stellungnahmen, mit der Absicht, aus ihnen in der ungarischen Presse ein allgemeines Bild zu modellieren. In diesem Sinne versucht die ungarischsprachige Rezeption die Ergebnisse der internationalen Diskurse mit der ungarischen Kritik in Gleichklang zu bringen, anstatt eine eigene Meinung formulieren zu müssen. Die ungarische Variante des sogenannten „Jelinek-Phänomens“, verfügt über ausgeprägteren Sexappeal indem man zumeist versucht, sie im Mondhof eines Thomas Bernhard dem Lesepublikum schmackhafter zu machen. Dies wiederum scheint in ein gefährliches Vorhaben auszuarten, da die Präsenz der österreichischen Literatur, wie bereits gezeigt, schon seit den 70er Jahren in erster Linie durch Bernhard und sein Werk bestimmt wird. Dies wiederum begrenzt die „Vermarktung“ anderer Verfasser, Werke und Lesarten drastisch. Hierzu kann angemerkt werden, dass die Rezeption österreichischer Literatur und auch des Jelinekschen Werkes sich in Form eines „Rösselsprungs“ bewegt. Es werden von Fall zu Fall wichtige Stufen übersprungen oder ausgelassen. Die eher apathische Aufnahme Jelineks, scheint sie also einerseits der Tatsache zu verdanken, dass der Weg von ihren literarischen Vorgänger nicht aufbereitet wurde und somit der Leser/Kritiker nichts mit ihr anzufangen wusste. Auf Bachmanns Abwesenheit wurde bereits eingegangen.

Ich habe durch die Beispiele von fünf Repräsentanten der österreichischen Literatur (grob gesagt: nach 1945) versucht darzustellen, auf welchen Ebenen des literarischen Systems Kanonisierungsprozesse stattfinden – und mit welchem Erfolg oder Misserfolg dies vor sich geht. Es ist unbestritten: Die österreichische Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts bildet eine immer wieder durch neue Autoren, Themen und Redeweisen bereicherte und verjüngte Quelle. Einzelne, stark kanonisierte Texte der hier erwähnten Autoren jedoch verfügen über eine mögliche gemeinsame Lesart in ihrer Rezeption: Sie weisen immer wieder autobiographische/pseudobiographische Spuren auf (oder deutschsprachige Rezensionen liefern wackelige up-to-date Informationen, die nicht unbedingt den literarischen Freiraum autonomisieren). Bernhards gesamtes Werk ist ein Paradebeispiel hierfür. Bachmanns *Malina*, Jelineks *Die Klavierspielerin*, Handkes *Wunschloses Unglück* und *Die Wiederholung* sind weitere Exempel, wie Etiketten à la: „Neue Innerlichkeit“, „Pseudo-Biographisches“ als etwas Lebensnahes zur Kanonisierung beitragen. Momentan bildet hier die internationale und auch ungarische Erfolgsgeschichte von Ransmayr eine Ausnahme, wenngleich der Leser in seinen Interviews und Essays, besonders aber in seinem letzten Buch *Geständnisse eines Touristen* immer wieder den auktorialen Absichten und Reflexionen des Biographischen in Bezug auf die einzelnen Werke begegnet.